

Grenzlinien des Daseins

Das Bildmotiv bei Andrej Tarkowskij

Babu Thaliath, Freiburg i. Br.

Das künstlerische Bild ist eines, das seine eigene Entwicklung,
seine eigenen historischen Perspektiven ganz aus sich selbst heraus manifestiert.

Andrej Tarkowskij



Grenzlinien

Wie eine vom Subjekt abhängige Wirklichkeit sich im Bilde befreit und wie sie demnach die in ihr mitspielenden Menschen anders porträtiert, erläutert Richard Peace im vierten Kapitel seines Werkes *Dostoyevsky, An examination of the major novels*¹ unter dem Titel *The Triumph of Aesthetics*. Die Beziehung Fürst Myschkins zu Nastassja Filippowna, auf der der Roman *Der Idiot* aufbaut, be-

ginnt nicht mit einer realen Begegnung der beiden, sondern mit einem Porträt von ihr. Die Einführung Nastassjas in die Erzählung ist im Vergleich zu den anderen Personen – auch im Vergleich zu dem gewöhnlichen Eintritt jeder bedeutenden Figur bei Dostojewskij – ein im wesentlichen indirekter Vorgang. Über sie, über ihre Herkunft und insbesondere ihre außergewöhnliche Schönheit erfährt Fürst Myschkin von anderen – von Rogoschin Parfjon, dem er schicksalhaft bei seiner Reise nach St. Petersburg begegnet, und später von Gawrila Ardalionytsch Iwolgin (Ganja) und General Iwan Fjodorowitsch Jepantschin bei den Jepantschins zu Hause. Nastassjas Porträt, das Ganja von ihr selbst – kurz vor ihrem Geburtstag – geschenkt bekommt, zeigt er dem Fürsten: „Das ist also Nastassja Filippowna?“ fragte er, wobei er das Porträt mit einem aufmerksamen und neugierigen Blick betrachtete. „Sie ist ja unglaublich schön!“ [...] „Ein erstaunliches Gesicht!“ [...] „und ich bin überzeugt, daß ihr Schicksal ungewöhnlich ist. Das Gesicht ist heiter, aber sie muß doch entsetzlich gelitten haben, nicht wahr? Die Augen verraten es, und diese beiden Knochen, diese beiden Punkte unter den Augen, hier, wo die Wangen beginnen. Es ist ein stolzes Gesicht, ein furchtbar stolzes, und ich weiß nicht: ob sie gut ist? Ach wäre sie doch gut! Dann wäre alles gerettet!“²

Fürst Myschkin ist ihr nie vorher begegnet. Obwohl er während der Zugfahrt dem ganzen Gespräch zwischen Rogoschin und dem Beamten und später bei Jepantschins zwischen Ganja und dem General über Nastassjas Herkunft und Erziehung zuhört, bleibt er passiv, sogar gelassen. Anders betrachtet, macht er sich ausgehend von ihren Bemerkungen kein Bild von Nastassja. Ihm ist ihr Porträt allein ihre Identität, das *Bild*, von dem er sich tief gerührt fühlt, und das ihn zum *Sehen* veranlaßt, was den anderen unbekannt bleibt: „Aber plötzlich, zwei Zimmer vor dem Salon, blieb er stehen, als erinnerte er sich an etwas, sah sich nach allen Seiten um, trat vor ein Fenster, ans Licht, und betrachtete das Porträt Nastassja Filippownas. Ihm war, als müßte er enträtseln, was sich hinter diesem Antlitz verbarg und ihn vorhin so getroffen hatte. Der erste Eindruck war ihm fast ständig gegenwärtig geblieben, und er beeilte sich nun, irgend etwas gleichsam nachzuprüfen. Dieses Gesicht, außerordentlich durch seine Schönheit und durch noch etwas anders, traf ihn jetzt noch stärker. Unermeßlicher Stolz und Hochmut, beinahe Haß, schienen aus diesem Gesicht zu sprechen, zugleich aber auch ein Zutrauen und eine erstaunliche Gutherzigkeit; dieser Kontrast erweckte beim Anblick dieser Züge sogar etwas wie Mitgefühl. Diese blendende Schönheit war sogar unerträglich, die Schönheit der Blässe, der leicht eingefallenen Wangen, der brennenden Augen; eine eigentümliche Schönheit! Der Fürst schaute vielleicht eine Minute lang hin, fuhr plötzlich auf, drückte das Porträt hastig an seine Lippen und

¹ Peace, Richard: Dostoyevsky, An Examination of the Major Novels, London 1992.

² Dostojewskij, Fjodor M.: Der Idiot (aus dem Russischen von Swetlana Geier), Zürich 1995, S. 45 und 53.

küßte es.“³ Allerdings ist Fürst Myschkin nicht der einzige Mensch, dem die Schönheit Nastassjas rätselhaft erscheint. Adelaida Jepantschin, die Malerin, erkennt in diesem Porträt eine ungeheure Kraft der Schönheit. Was ihr aber fehlt – in der Rechtfertigung ihrer Identität, sogar ihrer Existenz als Malerin – ist, wie sie dem Fürsten gesteht, ein Sujet für ein Bild. Das ist nichts anderes als das Vermögen, einen Gegenstand im Bilde aufzufassen. Nach Myschkin befähigt allein das *Sehen* den Künstler, das Bild im Gegenstande zu erkennen. Demnach dürfte sie den Mangel anders empfinden. Es fehlt ihr in erster Linie nicht an einem Sujet für ein Bild, sondern am Sehen selbst, genauer ausgedrückt, an der Bereitschaft zum Sehen: „Ich finde schon seit zwei Jahren kein Sujet für ein Bild: „Ost und Süd sind längst beschrieben... Bitte, schlagen Sie mir ein Sujet für ein Bild vor, Fürst.“

„Ich verstehe nichts davon. Ich glaube: Man sieht und malt.“

„Aber ich kann nicht sehen.“⁴ Es ist hier wichtig zu bemerken, daß eine derart einfache Antwort Myschkins auf diese Problematik, *nämlich: Man sieht und malt*, auf das primäre Vermögen eines Malers hindeutet. In einem Beispiel erläutert Fürst Myschkin, was ein Sujet für ein Bild sein kann und wie es zu *sehen* ist: „Vorhin, als Sie mich nach einem Sujet für ein Gemälde fragten, hatte ich in der Tat die Idee, Ihnen ein Sujet vorzuschlagen: Das Gesicht eines zum Tode Verurteilten, eine Minute, bevor das Eisen niedersaust, während er noch auf dem Schafott steht und den Kopf gleich auf dieses Brett legen wird.“

„Wieso das Gesicht? Nur das Gesicht?“ fragte Adelaida. „Ein eigenartiges Sujet, wie soll das ein Bild geben?“

„Ich weiß nicht, warum nicht?“ beharrte der Fürst voller Eifer. [...] Malen Sie das Schafott so, daß *nur die letzte Stufe deutlich und ganz nahe zu sehen ist*; der Verbrecher setzt den Fuß darauf: Der Kopf, das Gesicht weiß wie ein Blatt Papier, der Geistliche hält ihm das Kreuz hin, er sucht es gierig mit seinen blauen Lippen und schaut und – *weiß alles*. Das Kreuz und der Kopf, das ist das Bild, das Gesicht des Geistlichen, des Henkers, seiner beiden Gehilfen und einige Köpfe und Augen unten – das kann alles gleichsam als Hintergrund, in einem Nebel, als Accessoire gemalt werden... So stelle ich mir das Gemälde vor.“⁵

Die meisten Studien zu diesem Roman Dostojewskijs behandeln das allgemein bekannte Motiv, daß auf die *Christus-Figur* des Fürsten Myschkins, der in manchen Zügen dem Don Quixote (wor- auf Aglaja in einem Gedicht von Pushkin, *Der arme Fürst*, hinweist⁶) ähnelt, das Bild eines *positiv guten Menschen* projiziert wird. In Form von monologischen Gedankengängen wird der Vorgang

³ Ebd., S. 117-118.

⁴ Ebd., S. 85.

⁵ Ebd., S. 93 und 97.

⁶ Ebd., S. 363-364.

der Subjektivierung Myschkins unmittelbar in der Erzählung dargestellt. Dagegen zeigt sich Nastassja Filippowna von vornherein rätselhaft, sogar mysteriös. Sie läßt sich im Grunde nie *begreifen*, wird demzufolge stets von verschiedenen Perspektiven betrachtet. Das ganze Mysterium, dem sie um sich herum ständig zu wachsen erlaubt, beginnt mit ihrem Selbstporträt, das sie Ganja schenkt. Dieser seltsame Akt Nastassjas ist ein Hinweis auf ihre Neigung, sich im Bilde zu zeigen und dadurch das Rätselhafte in ihrer Persönlichkeit zu bewahren. Der Name Nastassja (Anastassja) bedeutet *die Auferstandene, die ins Leben zurückgerufene Frau*.⁷ Der Roman beinhaltet bei genauer Betrachtung die Rettungsversuche des Fürsten, zu denen er auch von Aglaja beauftragt wird, Nastassja von ihrem Fall wieder in Ehre und Würde zu erheben. „It seems to Myshkin that he has seen this face before; that the portrait is calling him. Nastasya Filippovna too feels that she has seen Myshkin before – it is as though there is a mystic bond between them. There is indeed; for the relationship between them is that of Christ and the fallen woman“.⁸ Was aber jenem Annäherungsversuch stets widersteht, ist eine unüberschreitbare Distanz, die das Sehen voraussetzt, daß dem Fürsten Nastassja – ebenso wie Aglaja – sich auch in Wirklichkeit im Bilde präsentiert und deshalb von der *Person* getrennt scheint.

Später, wenn er von der Generalin Lisaweta Prokofjewna gefragt wird, was er über das Gesicht von Aglaja sagen kann, antwortet der Fürst, daß ihm Schönheit ein Rätsel ist: „Schönheit ist schwer zu beurteilen; ich bin nicht darauf vorbereitet. Schönheit – das ist ein Rätsel.“⁹ Ein rätselhaft begriffener Gegenstand erzeugt im wahrnehmenden Subjekt eine gewisse Hilflosigkeit, indem es dazu veranlaßt wird, vom Rätsel Abstand zu halten und in ihm das sich vom Subjekt trennende Bild zu erkennen, anstatt sich anzunähern. Daraus zu folgern ist, daß ein im Bild in Erscheinung getretener Gegenstand jedem Annäherungsversuch des wahrnehmenden Subjekts stets widersteht, wobei in der Beobachtung – im Sehen selbst – wie nirgends sonst eine Distanz auftaucht. Daß der Fürst das *ikonenhafte* Porträt von Nastassja küßt, deutet auf sein Streben nach der Überwindung dieser Distanz und somit des Rätsels hin – aber in einer vom Subjekt allein erfahrenen Wirklichkeit – im Kunstwerk, dem Porträt des Gegenstands. Aber das wahre, unmittelbare Bild in der *Wirklichkeit* trennt sich vom Subjekt und versagt dem Beobachtenden jederlei Annäherung: „Immer wieder wanderte sein Blick plötzlich zu Aglaja und verweilte manchmal volle fünf Minuten auf ihrem Gesicht; aber sein Blick war ganz eigentümlich: Es schien, als betrachte er einen zwei Werst entfernten Gegenstand oder ihr Porträt und nicht sie selbst.“ Aglaja erkennt die Hilflosigkeit des Fürsten und reagiert darauf: „Warum sehen Sie mich so an, Fürst?“ fragte sie plötzlich, indem sie die heitere Unterhaltung und das Lachen mit den Umstehenden

⁷ Peace 1992 [Anm. 1], S. 84.

⁸ Ebd., S. 83.

unterbrach. „Ich fürchte mich vor Ihnen. Es kommt mir so vor, als wollten Sie Ihre Hand ausstrecken und mein Gesicht mit dem Finger berühren, um es zu betasten. Nicht wahr, Jewgenij Pawlowitsch, so sieht er mich doch an?“¹⁰ Die Versagung der Annäherung und demgemäß die Voraussetzung der Distanz sind Zeichen des Bildes, das in der reinen, zarten Empirie von jeder Symbolik fernbleibt. Richard Peace betont die Unmittelbarkeit des Beobachtungsprinzips, wodurch allein die Bilder dem Subjekt vorausgehen: „If Aglaya and Nastasya are to be taken as incarnations of an ideal of pure beauty towards which Myshkin is striving, then *their* beauty, it must be stressed, is merely physical: it is, once more, the beauty which reveals itself to the eye; and the impact of their beauty on Myshkin is nearer to that of a work of art. Thus Myshkin's first encounter with the beauty of Nastasya Filippovna is through her portrait: it is not through seeing her in flesh. The effect of the portrait on Myshkin is immense, and he is drawn to it a second time: „It was as though he wanted to solve the riddle of something concealed in this face, which had struck him a moment ago“(Pt 1, Ch.7.). This enigma, which the beauty of Nastasya Filippovna presents, is implied too in the epithet, „ambiguous“ (*dvusmyslennyj*) which is frequently used to describe her. But a riddle lurks too in the beauty of Aglaya. [...] The beauty of these women is therefore presented as that of a beautiful object: a portrait divorced from the personality of the subject, and when Myshkin attempts to comprehend the essential being behind the beautiful exterior, he arrives in both cases at a riddle.“¹¹

Die Versagung der Annäherung als Leitmotiv hat in der Erzählung eine bedeutende Funktion. Sie dient dem Individuum zur Selbsterhaltung im Bild. Obwohl Nastassja seit Beginn ihrer Beziehung zu Myschkin seine auf sie gerichtete Absicht genau erkennt, flieht sie stets vor ihm und verweigert dadurch jede Gelegenheit, von ihrem tragischen Schicksal loszukommen. Sie zeigt sich in einem übersteigerten Gefühl der Selbsterhaltung in Tragik, wodurch das Individuum allein als Bild aufbewahrt wird, aber als Lebewesen zugrunde geht. Ihre letzte Flucht vor dem Fürsten – vor ihrer Heirat mit ihm – in ihre Ermordung von Rogoschin beweist endgültig das Fehlschlagen der Mission Myschkins. Vom derartigen Scheitern seiner Liebblingsidee, in dem opferwilligen Fürsten das Bild eines positiv guten Menschen zu gestalten, war Dostojewskij sehr enttäuscht und, wie er in einem Brief an seine Nichte zugab, bezeichnete sein Werk als etwas *positiv* Mißlungenes. Dagegen bemüht sich Richard Peace, den Roman auch im Scheitern dieser Idee als einen künstlerischen Erfolg, als *Triumph der Ästhetik* zu betrachten: „The novel, it must be admitted, smacks strongly of failure. The final scene of the watch over the body of Nastasya Filippovna by Rogoshin and Myshkin and the prince's ensuing idiocy marks the failure of a great idea; but it

⁹ Idiot [Anm. 2], S. 114.

¹⁰ Ebd., S. 502-503.

does not. it must be stressed, mark an artistic failure; for this ending is one of the most powerful and evocative scenes which Dostoyevsky ever wrote. Indeed, *The Idiot* presents us with a typical Dostoyevskian paradox: as a novel it is an artistic success, while as a vehicle for the great idea, the portrayal of *the positively good man*, it is a failure. But the failure at this level does not imply failure at the level of art; for in the novel's structure, even in its very conception, the failure of the *idea* is implicit from the outset.“¹²

In zweierlei Grundvorstellungen läßt sich das Bildmotiv bei Andrej Tarkowskij auf die Realitätswahrnehmung und deren Darstellung bei Dostojewskij zurückführen;¹³ erstens das Bild als reine Beobachtung, und zweitens als Prinzip eines sich aufbewahrenden und fortexistierenden individuell-historischen Bewußtseins. Dementsprechend entstehen die (filmischen) Bilder in seinen Filmen – von *Iwans Kindheit* bis *Opfer* – einerseits aus der Gegenwart, andererseits aus einer erheblich subjektivierten Historizität. Das *Sehen*, das Fürst Myschkin als die primäre künstlerische Begabung andeutet, bezeichnet auch Tarkowskij als den Wahrnehmungskanal des Subjekts, dem die Realität in Bildern anhaftet: „Das grundlegende formbildende Element im Kino, das dieses vom unscheinbarsten Bildausschnitt an durchzieht und bestimmt, ist die *Beobachtung*. [...] Der Film entspringt der unmittelbaren Lebensbeobachtung. Dies ist für mich der richtige Weg filmischer Poesie. Denn das filmische Bild ist seinem Wesen nach die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens.“¹⁴ Die reine Beobachtung, die in jener momentanen Wahrnehmung verweilt und sie folglich zum Bilde potenziert, ist den Haikus immanent: „Das Bild als Beobachtung... wie sollte man hierbei nicht wiederum an die japanische Dichtung denken? An ihr begeistert mich ihr radikaler Verzicht auch auf die versteckte Andeutung ihres eigentlichen Bildsinnes, der wie bei einer Scharade erst allmählich dechiffriert werden muß. Das Haiku *züchtet* seine Bilder auf eine Weise, daß sie nichts außer sich selbst und zugleich dann doch wieder so viel bedeuten, daß man ihren letzten Sinn unmöglich erfassen kann. Das heißt, daß das Bild seiner Bestimmung um so mehr gerecht wird, je weniger es sich in irgendeine begriffliche, spekulative Formel pressen läßt. [...] Mit nur drei Beobachtungspunkten vermochten die japanischen Dichter ihr Verhältnis zur Wirklichkeit auszudrücken. Sie beobachteten sie nicht nur einfach, sondern suchten ohne Hast und Eitelkeit nach ihrem ewigen Sinn. Und je genauer diese Beobachtung ist, um so einmaliger ist sie. Und je einmaliger sie ist, um so näher ist sie dem Bild. [...] Im Film basiert das Bild

¹¹ Peace [Anm. 1], S. 78-79.

¹² Ebd., S. 70.

¹³ Beiläufig bemerkt: die Verfilmung des Romans *Der Idiot* von Dostojewskij war eines der unrealisiert gebliebenen Projekte Tarkowskij's.

Tarkowskij, Andrej: Martyrolog. Tagebücher 1970-1986 (aus dem Russischen übertragen von Vera Stutz-Bischitzky und Marlene Milack-Verheyden), Berlin 1989, S. 77, 105, 106, 125, 127, 136, 152, 161, 174.

¹⁴ Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit (aus dem Russischen übertragen von Hans-Joachim Schlegel), Berlin-Frankfurt/M. 1984, S. 74-75.

auf der Fähigkeit, die eigene *Empfindung* eines Objekts als *Beobachtung* auszugeben.“¹⁵ Die Kraft des Verweilens in der Beobachtung tritt im wesentlichen dem Freiheitsdrang der Bilder entgegen, in dem sie sich vom Subjekt trennen und distanzieren. Die darin bestehende Gegensätzlichkeit könnte einen dazu bringen, sich von einer in der Gegenwart empfundenen Hilflosigkeit in der Realitätswahrnehmung zu einem aus stabilen und derart kontrastierten Bildern auftretenden Geschichtsbewußtsein zu wenden. Dieser Übergang kennzeichnet das Wesen der Bildstruktur – die *Bildbauerei aus Zeit*– in den Filmen von Tarkowskij: „Das filmische Bild ist also seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden. [...] Dabei darf das filmische Bild nicht im Widerspruch zu seiner natürlichen Zeit zergliedert und aufgespalten, nicht dem Fluß der Zeit entzogen werden. Denn ein Filmbild wird unter anderem nur dann auch tatsächlich kinematographisch, wenn die unabdingbare Voraussetzung gewahrt bleibt, daß es nicht nur in der Zeit lebt, sondern die Zeit auch in ihm, und zwar von Anfang an, in jeder seiner Einstellungen.“¹⁶ Das Bild, dem die Zeit innewohnt, in dem sie pulsiert und fließt, birgt in sich ein Bedürfnis des Lebens, dessen Momente es zu verewigen scheint, aus der *evaporierenden* Realität ein stabiles, unter allen Umständen fortentwickelndes Geschichtsbewußtsein zu schaffen. Allerdings ist es schwer zu behaupten, daß das Gegenwartsbild sich unverändert zum Geschichtsbild entwickelt. Das Gegenwarts- und das Geschichtsbild wären die zwei Dimensionen eines sich entfaltenden Geschichtsbewußtseins, daß die eine der anderen zur Reflexion der Gesamtbildstruktur dient. Als Erinnerungen, meistens als Traumsequenzen, treten die Geschichtsbilder in diesen Filmen in Erscheinung. Die Grenzen zwischen der realen farbigen Gegenwart und der *farblosen* Traumwelt sind ebenso wie bei Dostojewskij flüchtig, sogar unbedeutend. Diese derart seltene Verbundenheit erweckt den Eindruck, als ob eine Einheit von Geschichts- und Gegenwartsbildern durchaus möglich wäre.

Eine solche Einheit von inneren und von außen gegebenen Bildern hätte in der Rechtfertigung einer künstlerischen Existenz in der modernen Welt, in der wie nie zuvor die Suche nach den verlorenen und den neuen Bildern zu spüren ist, eine bestimmte, zeitgemäße Bedeutung. Das Bedürfnis nach der Fortentwicklung eines in sich Bilder aufrechterhaltenden Geschichtsbewußtseins ergibt sich aus jeder Übergangsphase der Geschichte, in der der Künstler dazu neigt, ein eigenes Gedankensystem zur realen Welt zu entwickeln und dieses seiner Zeit gegenüber aufzubewahren: „Der Künstler beginnt dort, wo in seinem Konzept, beziehungsweise bereits in seinem Film selbst eine eigene, unverwechselbare Bildstruktur aufkommt, ein eigenes Gedankensystem zur

¹⁵ Ebd., S. 122-123.

¹⁶ Ebd., S. 77-78.

realen Welt, das der Regisseur dann dem Urteil der Zuschauer überantwortet, dem er seine tiefsten Träume mitteilt. Nur wenn er seine eigene Sicht der Dinge präsentiert, also zu einer Art Philosoph wird, ist der Regisseur auch tatsächlich ein Künstler und die Kinematographie eine Filmkunst.“¹⁷ Der Übergang von den Gegenwartsbildern zu den Erinnerungs- und Geschichtsbildern ist demnach das Vorzeichen des Selbsterhaltungstribs eines Individuums im Leben und in der Kunst. Selbsterhaltung jener Art setzt im Prinzip die Grenzlinien voraus, die an erster Stelle einen Raum in der vorhandenen Darstellungsweise definieren und dimensionieren und dementsprechend den Gegenstand von der Umgebung trennen und ihm dadurch für ihn allein bedeutende Identität verleihen. Anders betrachtet, sind die Zeichen eines übersteigerten, vielmehr vom Geschichtssinn eingprägten Selbsterhaltungstribs in jedem Individuum zu erkennen, das sich als rein beobachtendes Subjekt von der von außen gegebenen und stets vorübergehenden Gegenwart zur verinnerlichten Erinnerung eigener Vergangenheit und schließlich zu dem genealogisch geerbten und individuell aufbewahrten Geschichtsbewußtsein fortentwickelt: „Doch Vergangenes kehrt glücklicherweise nicht zurück. Es wächst das individuelle Selbstbewußtsein, der Wert eigener Ansichten. Das Kino entwickelt sich dank dieser Tatsache, seine Form wird komplexer.“¹⁸

Die Verwandlung der Gegenwartsbilder in Erinnerungs- und Geschichtsbilder ist in gewissem Sinne ein Prozeß der Stabilisierung des Lebensrhythmus, daß die Gegenwart, die nicht verweilt, sondern unwiederbringlich vorübergleitet und verschwindet, ihre sicheren und faßbaren Spuren sowie Zeugnisse in der Vergangenheit hinterläßt. *Die Bildbauerei aus Zeit*, die nach Tarkowskij das Wesen und den Zauber der Filmkunst ausmacht, ist bei genauer Betrachtung ein im Grunde zielgerichtetes Verfahren, in dem die frischen, farbigen Bilder aus der Gegenwart gesammelt und zu Erinnerungsbildern stabilisiert, sogar vielfach *kontrastiert* werden: „Doch was bedeutet eigentlich das *Vergangene*, wenn für jedermann im Vergangenen die *unvergängliche* Realität des Gegenwärtigen, eines jeden vorübergehenden Moments beschlossen liegt? In einem bestimmten Sinne ist das Vergangene weit realer, zumindest aber stabiler und dauerhafter als das Gegenwärtige. Gegenwärtiges gleitet vorüber und verschwindet, zerrinnt wie Sand zwischen unseren Fingern. Sein materielles Gewicht erhält es erst in der Erinnerung. Auf Salomons Ring stand bekanntlich *Alles ist vergänglich*. Im Unterschied hierzu möchte ich auf die Umkehrbarkeit der Zeit in ihrer ethischen Bedeutung aufmerksam machen. Für den Menschen kann die Zeit nämlich nicht einfach spurlos verschwinden, weil sie für ihn lediglich eine subjektiv geistige Kategorie ist.“¹⁹ Die Spuren des Alterns, der Vergangenheit sind nicht frisch farbig, sondern verdunkelt und verwittert. Die Patina

¹⁷ Ebd., S. 67.

¹⁸ Ebd., S. 98.

¹⁹ Ebd., S. 64-65.

der Zeit, wie Tarkowskij den japanischen Begriff *saba* bezeichnet,²⁰ drückt diese zauberhafte Verwandlung aus.

Aus einem grundlegenden Charakteristikum dieses Stabilisierungsprozesses, nämlich der Verdunkelung der Farben oder dem Kontrastieren, ist ein Prinzip der Entstehung der Geschichtsbilder zu folgern. Die Geschichtsbilder haben ihre Existenz in der Intensität des Kontrastierens, indem die Farben, die die Bildelemente zu einer Einheit verschmelzen, zum Verschwinden intensiviert werden und die klaren Grenzlinien zum Vorschein kommen. Die farbige Kontinuität im Bilde ist ein Beweis für dessen gegenwärtige Frische, aber die geschichtliche Stabilität erlangt das Bild erst, wenn es zu Grenzlinien kontrastiert wird. Es ist hier zu bemerken, daß ein Gegenwartsbild, in dem die Farben den Kontrast zu mildern scheinen, in diesem Vorgang nicht verblaßt, sondern, wie die Fotokopie eines Farbbildes, zu scharf voneinander getrennten Grenzlinien kontrastiert wird und demgemäß schattenhaft existiert. Das Bildhafte im Bild tritt erstaunlicherweise in Erscheinung, wenn es von seinem farbigen Ursprung zu der geschichtlichen Existenz kontrastiert wird. Insoweit ist die Suche nach den Bildern in unserer Gegenwart mit dem unaufhaltsamen Streben nach dem Erkennen der Grenzlinien identisch. In Hinsicht darauf läßt sich die Auseinandersetzung Tarkowskij's mit den Farben nachvollziehen: „Eines der ernstesten Probleme der Darstellung im Film ist natürlich das der Farbe. Man muß unbedingt einmal ernsthaft über das Paradox nachdenken, daß die *Farbe* die getreue Wiedergabe echter Empfindungen auf der Leinwand ganz erheblich erschwert. Die Farbe im Film ist vor allem eine kommerzielle Forderung, keine ästhetische Kategorie. [...] Im Grunde ist der echte Farbfilm das Resultat einer Auseinandersetzung mit der Technologie des Farbfilms und der Farbe überhaupt.“²¹ Das filmische Bild, das aus der erinnerten, sogar geträumten Vergangenheit entsteht, ist meistens nicht farbig, sondern monochrom. Auch in Gegenwartsbildern werden die Farben weitgehend neutralisiert: „Man muß sich um Neutralisierung der Farbe bemühen, eine aktive Wirkung der Farbe auf den Zuschauer vermeiden. [...] Die Kamera fixiert doch anscheinend nur das reale Leben auf den Filmstreifen, warum aber erscheint einem fast immer das farbige Filmbild als ausgesprochen unecht, ja falsch? [...] Obwohl die uns umgebende Welt farbig ist, gibt der Schwarzweißfilm ihre Bilder näher zur psychologischen, naturalistischen und poetischen

²⁰ Ebd., S. 65. „Der sowjetische Journalist Owtschinnikow schreibt in seinen Japan-Erinnerungen: »Man meint hier, daß die Zeit an sich das Wesen der Dinge zutage fördere. Aus diesem Grunde sehen die Japaner in den Spuren des Wachstums einen besonderen Reiz. Deshalb fasziniert sie die dunkle Farbe eines alten Baumes, ein verwitterter Stein, ja sogar das Ausgefranzte, das von den vielen Händen zeugt, die ein Bild an seinem Rande berührten. Diese Spuren des Alterns nennen sie *saba*, was wörtlich übersetzt *Rost* heißt. Saba - das ist der nicht nachahmbare Rost, der Zauber des Alten, das Siegel, die *Patina* der Zeit.«“

²¹ Ebd., S. 160-161.

Wahrheit hin wieder und entspricht daher dem Wesen einer Kunst besser, die vornehmlich auf den Eigenschaften des Sehens beruht²².“

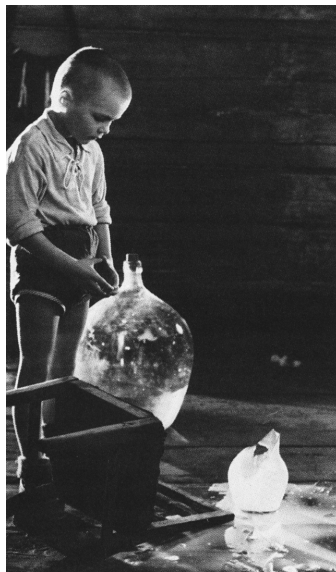
In der Darstellung der Geschichtsbilder ist Tarkowskij der Erbe einer von Dostojewskij im 19. Jahrhundert ausgehenden Tradition. Ebenso wie Dostojewskij, der zwischen Völkern Europas und ihren gesellschaftlich, kulturell und religiös-politisch zerrissenen Identitäten lebte, erkennt Tarkowskij das Bedürfnis seiner Zeit nach der Entdeckung der Bilder und deren Grenzziehungen im sich entfaltenden Geschichtsbewußtsein. In Dostojewskij äußern sich einerseits die Erinnerung einer Nation,²³ eine schmerzvolle Wiedererweckung von Zeiten grausamer Eroberung und Erniedrigung in der russischen Geschichte seit der Invasion der Mongolen, andererseits die sich stets intensivierende Verteidigung eigener Tradition und Vergangenheit gegenüber den nivellierenden und machtergreifenden Tendenzen des westlichen Christentums. Fürst Myshkin betrachtet die religiös-politische Grenzziehung als das primäre Bedürfnis seines eigenen Volkes nach geschichtlicher und gegenwärtiger Existenz. Der Geist dieser äußersten und tief patriotisch gesinnten Verteidigung erscheint in den Geschichtsbildern Tarkowskij – besonders in Filmen *Andrej Rubljow*, *Spiegel* und *Nostalghia* – aber andersartig – mit erheblicher Verwandlung – als ein schmerzhafter Zwiespalt zwischen der Grenzziehung und der Sehnsucht nach dem Grenzüberschreitung und gipfelt in dem Schlußbild des Filmes *Nostalghia* – das russische Bauernhaus inmitten der Ruine einer italienischen Kathedrale. Es ist in erster Linie die Würde eines Individuums, im weiteren Sinne eines Volkes, daß es auch im Schmerz der zivilisatorischen Vereinsamung und in seinem Schicksal, aufgrund des Schismas eine *völlig abgesonderte Existenz* zu führen, der eigenen Geschichte treu geblieben ist und sich sie stets aufzubewahren bemüht hat. „Das Vergangene kehrt glücklicherweise nicht zurück. Es wächst das individuelle Bewußtsein.“ An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, daß dem wachsenden Selbstbewußtsein das Vergangene innewohnt. Das Selbstbewußtsein, das durchaus unabhängig von dem Geschichtsbewußtsein entsteht und existiert, ist deshalb schwer vorzustellen. Falls wir davon ausgehen, daß die Wurzeln der Gegenwarts- und Geschichtsbilder bloß in dem Selbstbewußtsein eines Individuums liegen, so dürfte es uns zugestanden werden, daraus zu folgern, daß dieselben Wurzeln in die Tiefen der Vergangenheit hineinwachsen. In dem Film *Spiegel* zitiert Tarkowskij aus einem Brief Puschkins an Tschaadajew von 1836:

²² Ebd.

²³ Jackson, Robert Louis: Dostoevsky. New Perspectives, New Jersey 1984, S. 6.

„But Dostoevsky, for him, was above all Russia's *memory*, the painful record of all the cruelties and humiliations endured by the Russian people and history from the time of the Mongol invasions. „A man had to appear who embodied in his soul the memory of all those human sufferings and gave expression to that fearful memory“, Gorky wrote in 1909.“

„Es ist unzweifelhaft, daß das Schisma uns von Europa getrennt hat und daß wir an keinem der großen Ereignisse teilhatten, die es erschüttert haben; doch hatten wir unseren eigenen Auftrag. Rußland nämlich, seine unermeßlichen Weiten haben den Mongoleneinfall aufgehalten. Die Tataren haben es nicht gewagt, unsere westlichen Grenzen zu überschreiten und uns im Rücken zu haben. Sie haben sich in ihre Wüsten zurückgezogen. Damit dieses Ziel erreicht wurde, mußten wir eine völlig abgesonderte Existenz führen, die uns einerseits zwar unser Christentum ließ, uns jedoch gleichzeitig der christlichen Welt völlig entfremdete. [...] Was nun unsere historische Bedeutungslosigkeit betrifft, so kann ich Ihnen durchaus nicht beipflichten....(Hand aufs Herz) hat die gegenwärtige Situation Rußlands nicht etwas Imposantes, etwas, das den künftigen Historiker erstaunen wird?... Obwohl ich dem Zaren persönlich eng verbunden bin, bin ich weit davon entfernt, alles zu bewundern, was ich um mich herum sehe; als Schriftsteller bin ich erbittert, als Mensch mit Vorurteilen – gekränkt, doch ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich um nichts auf der Welt mein Vaterland eintauschen, noch eine andere Geschichte haben wollte als die unserer Vorfahren, so, wie sie Gott uns gegeben hat...“²⁴



Entstehung eines Bildes

Der Geburt eines Bildes in den Filmen Tarkowskij's liegt ein allgemeines Prinzip zugrunde, nämlich die bereits erörterte *Trennung von dem Subjekt*. Die Kraft des Verweilens in der Beobachtung, die synergetisch aus diesem Prinzip den Auftritt eines Bildes veranschaulicht, ist seiner Vorstel-

²⁴ Tarkowskij, Andrej: *Der Spiegel*. Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films, Berlin

lung von der „Fixierung der Zeit in Filmstreifen“, genauer ausgedrückt, von der *Bildbauerei aus Zeit* immanent. Es bleibt rätselhaft, ob unter dem *Subjekt*, von dem sich das Bild zu befreien scheint, das Subjekt des Beobachtenden zu verstehen ist. Soweit es die Trennung des Subjekts betrifft, dürften zugleich zweierlei Eigenschaften in der Beobachtung durchdacht werden; erstens die Kraft des Verweilens, des *Sehens* überhaupt und zweitens das Erkennen eines sich isolierenden Gegenstands, aus dem sich die vorher erörterte Hilflosigkeit des Beobachtenden ergibt. Die Macht der Bilder widersteht in diesem Sinne der Gewalt jenes be-greifenden Subjekts, indem sie stets einer „willkürlichen, erdachten, auf rein spekulative Weise konstruierten“ Montagefolge entgegenwirken und stattdessen den eigenen Zeitfluß entdecken. Der Rhythmus als „das entscheidende formbildende Element des Kinos“ ist dem Wesen nach organisch und vermag allein den Bewegungsdrang des Bildes zu rechtfertigen: „Der *Rhythmus* eines Films entsteht vielmehr in Analogie zu der innerhalb der Einstellung ablaufenden Zeit. Kurz gesagt: Den filmischen Rhythmus bestimmt nicht die Länge der montierten Einstellungen, sondern der Spannungsbogen der in ihnen ablaufenden Zeit. [...] Der Rhythmus ist nicht etwa eine metrische Abfolge von Filmteilen. Der Rhythmus konstituiert sich vielmehr aus dem Zeitdruck innerhalb der Einstellungen. Meiner tiefen Überzeugung nach stellt gerade der *Rhythmus das entscheidende formbildende Element des Kinos* dar. Also nicht etwa die Montage, wie allgemein angenommen wird.[...] Im Film kommt der Rhythmus organisch auf, in Entsprechung zu dem seinem Regisseur eigenen Lebensgefühl, entsprechend dessen *Zeitsuche*. Ich habe sozusagen die Vorstellung, daß die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen muß.“²⁵ Hier besteht jedoch kein Anlaß, die Auseinandersetzung Tarkowskij's mit dem von Eisenstein vertretenen Montagekino eingehender zu erläutern. Der Rhythmus wurzelt in der Erkenntnis des Zeitempfindens im Subjekt. Nach Tarkowskij zeigt ein Regisseur seine Individualität durch sein Zeitempfinden, durch den Rhythmus. Erst wenn die Bewegungsfreiheit der Bilder mit diesem als *Stil* betrachteten Zeitempfinden des Regisseurs in Einklang gebracht wird und dadurch den „unabhängigen Ablauf der Zeit in der Einstellung“ die Entzweiung des Zeitbewußtseins in der Subjektivität – zwischen dem Bewußtsein einer subjektiven Verzeitlichung und dem der vom Subjekt unabhängigen Zeitlichkeit der Gegenstände – übertrifft, beginnt der Zuschauer sich auch in einer ihm rätselhaft erscheinenden Welt des Films unbelastet, sogar frei zu fühlen. Allerdings ist Tarkowskij der Meinung, daß nicht nur die Oktroyierung eines Rhythmus auf die Zuschauer, sondern das Zeitempfinden selbst – unabhängig von dessen Merkmalen – „natürlich in jedem Fall eine Vergewaltigung des Zuschauers darstellt.“²⁶ Es ist dieser scheinbare Widerspruch, der in einer vom Rhythmus

1993, S. 48.

²⁵ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, a.a.O., S. 136, 138, 140.

²⁶ Ebd., S. 141.



ausgehenden Betrachtung der Filmkunst nicht zu vermeiden ist, vor allem wenn man sich nicht bemüht, den Rhythmus erneut zu dem „entscheidenden formbildenden Element des Kinos“ zu potenzieren. Der Rhythmus basiert wiederum auf dem Bewegungsdrang der sich vom Subjekt trennenden Bilder, in denen das Kino ein tieferes Fundament hat. Es wäre in dieser Hinsicht anzunehmen, daß das Bild nach dem eigenen Rhythmus strebt und sich dementsprechend bewegt: „Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbare, fixierte Leben des Gegenstandes. So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flußströmung, den Druck des Flusses erkennen. Und ebenso informiert auch der in seinem Bewegungsablauf in der Einstellung wiedergegebene Lebensprozeß selbst über die Bewegung der Zeit.“²⁷

In Filmen Tarkowskij's wird dieses Prinzip der Entstehung eines Bildes in verschiedenen Bildmotiven dargestellt. Vom bewegungslosen – statischen – Verweilen des Gegenstandes in der Beobachtung bis hin zum Fliegen bzw. Schweben veranschaulichen sie die verborgene Macht der Bilder, die, vom Subjekt entfesselt, in eine zeitlich und räumlich unbegrenzte Freiheit treten. Die Bildmotive, in denen eine *sichtbare* Bewegung zum Vorschein kommt, sind nämlich die Zeitlupe,

²⁷ Ebd., S. 140.



die Überwindung der Trägheit und das Schweben – die Überwindung der Gravitation. Es handelt sich zwar nicht um eine Stufenfolge unter diesen Bildmotiven, aber die Darstellung der Entstehung der Bilder zeigt eine gewisse Entwicklung von der statischen, stillen Beobachtung zur Bewegung, indem das Subjekt in Wechselwirkung mit der Realität die Gegenstände zu Bildern zu potenzieren und sich zugleich von ihnen zu befreien scheint. Diese Gegenstände sind meistens die Ikone (z. B. von Andrej Rubljow), Malereien (z. B. von Leonardo da Vinci) aber auch Landschaften, Innenräume, Spiegel sowie die einfachen Objekte und vor allem die *Gesichter*. Die Verwandlung der Gegenstände in Gegenwartsbilder kommt in der Poesie seines Vaters, Arsenij Tarkowskij, zum Ausdruck, aus deren Geist seine Filme entspringen und in der die Wurzeln seines Bildmotivs zu liegen scheinen:

Alles auf Erden verwandelte sich
Selbst einfache Dinge,
Schüssel, Krug,
Als zwischen uns
Wie auf der Wacht,
In Schichten starres Wasser stand.²⁸

In der Darstellung dieser Verwandlung von einfachen Objekten bis hin zu den menschlichen Gesichtern ist eine momentane Potenzierung des Gegenstands zum Bild zu erkennen. Eine der Anfangsszenen des Filmes *Stalker* zeigt einen merkwürdigen Schwenk der Kamera von einfachen Objekten zu Gesichtern (dem Gesicht Stalkers, der aufgewacht im Bett bleibt, und dem seiner Frau und seiner Tochter, die schlafen) und veranschaulicht in gewissem Sinne eine Gleichsetzung verschiedener Gegenstände in Bildern. Allerdings ist das menschliche Gesicht, das sich jene Tiefe der Leidenschaft, des Schmerzes und die Qual der Vereinsamung und des Schicksalsbewußtseins

²⁸ Ebd., S. 116.

anmerken läßt, ein wichtiges Bildmotiv bei Tarkowskij. Die Gegenstände als Spuren der stets vorübergleitenden Gegenwart werden in ihrer Bildhaftigkeit verewigt:

Die Seele glaubt sich sündhaft ohne Körper,
Ganz wie der Körper ohne Hemd.
Kein Plan, keine Tat, kein Vorhaben, kein Ziel.

Uns bleibt zurück ein ungelöstes Rätsel:
Wer kehrt zurück von jenen, die auf dem Platz getanzt,
Wo niemand tanzen darf?

Eine andere Seele erträum' ich mir,
Sie trägt ganz anderes Gewand.
Von Schüchternheit zur Hoffnung übergehend,
Glüht sie von Feuer wie ein Schnaps,
Geht ohne Schatten durch die Welt,
Läßt euch des Flieders Dolde
Zurück zur ewigen Erinnerung.²⁹

Die ablaufende Zeit in der Handlung tritt bei der Entstehung des Bildes momentan *bildhauerisch* in Erscheinung, wobei die Gegenwart in den *hinterlassenen* Gegenständen zu verweilen scheint. Deshalb folgt die Kamera nicht unbedingt dem Vorgang der Erzählung, sondern bleibt oft auf die einfachen Objekte fixiert, die ansonsten in der Montage kaum dauernd berücksichtigt werden. So werden die zwei Umhänge Hareys in *Solaris*, die sie jedes Mal bei ihrer *Materialisation* in der Raumstation hinterläßt, als die einzigen Spuren ihrer Wiederkehr zum Leben gezeigt. Dieselben Objekte wie Krug und Handtuch werden sowohl in der szenischen Darstellung der Gegenwart, als auch in der im Traum wiederbelebten Vergangenheit gebraucht (z.B. Chris Kelvins Traum von seiner Mutter in *Solaris*). Wenn in *Spiegel* die Kinder beim Ruf ihrer Mutter den Eßtisch verlassen, um ein in Brand geratenes Nachbarhaus anzuschauen, wird die Kamera eine Weile auf die auf dem Tisch liegende Vase fixiert, bis dieses Objekt von dessen Stillstand zur Bewegung kommt bzw. zu rollen beginnt und vom Tisch hinunterfällt. In einem ähnlichen Fall wird ein Wasserfleck auf dem Tisch gezeigt, bis er völlig evaporiert und spurlos verschwindet. Die erzählerische Kontinuität wird anscheinend durch die dem Bild immanente Zeitlosigkeit unterbrochen, und die Bilder erlangen dabei ihre eigene, vom Subjekt unabhängige Zeitlichkeit.

²⁹ Ebd., S. 183.

Daß die entstehenden Bilder sich in ihrer Freiheit zur Bewegung entwickeln, läßt sich anhand der derart erlangten Zeitlichkeit begreifen. In diesem Sinne stellen die anderen Bildmotive bei Tarkowskij, nämlich die Zeitlupe, Überwindung der Trägheit und Gravitation, die Entfaltung des vorher erörterten Prinzips der Entstehung eines Bildes zu höherer Anschaulichkeit dar. Jeder Klang, jede Stimme und vor allem die Musik, die die Bewegung der Bilder begleiten, deuten in erster Linie auf den eigenen Rhythmus hin, zu dem sich die Bilder entwickeln. Die Musik in Filmen Tarkowskij's verleiht der dem Bewegungsdrang der Bilder innewohnenden Zeitlichkeit eine spürbare Dimension, indem sie die Isoliertheit der sich in Bilder verwandelnden Gegenstände zu verdeutlichen und zu rechtfertigen scheint. Diese Verwandlung – demnach die Entstehung der Bilder – wird andererseits durch die *körperliche Begrenztheit* des Gegenstands im Bilde gekennzeichnet, so daß hier von einer sich aus der Eingrenzung des Körpers ergebenden Isoliertheit die



Rede sein kann. Wenn Körper die Isoliertheit in sich schließt, und demnach in seiner Begrenztheit als das wesenhafte Element des Bildes in Erscheinung tritt, nimmt das Prinzip des Ursprungs der Bilder eine neue Dimension an. Die Isoliertheit der Körper setzt im Grunde jenen Bewegungsdrang im Bild voraus, und seine räumliche Begrenztheit schließt in sich seine Freiheit – seine Befreiung vom Subjekt. Das Bild trennt sich in seinen Grenzlinien von der *Wirklichkeit* wie der Leib, den die Haut eingrenzt und isoliert:

Zu wider war der Seele ihre feste Hülle
Mit Augen und Ohren wie Fünfer so groß,
Mit Haut, die, Narbe an Narbe,
Das nackte Skelett überzieht.³⁰

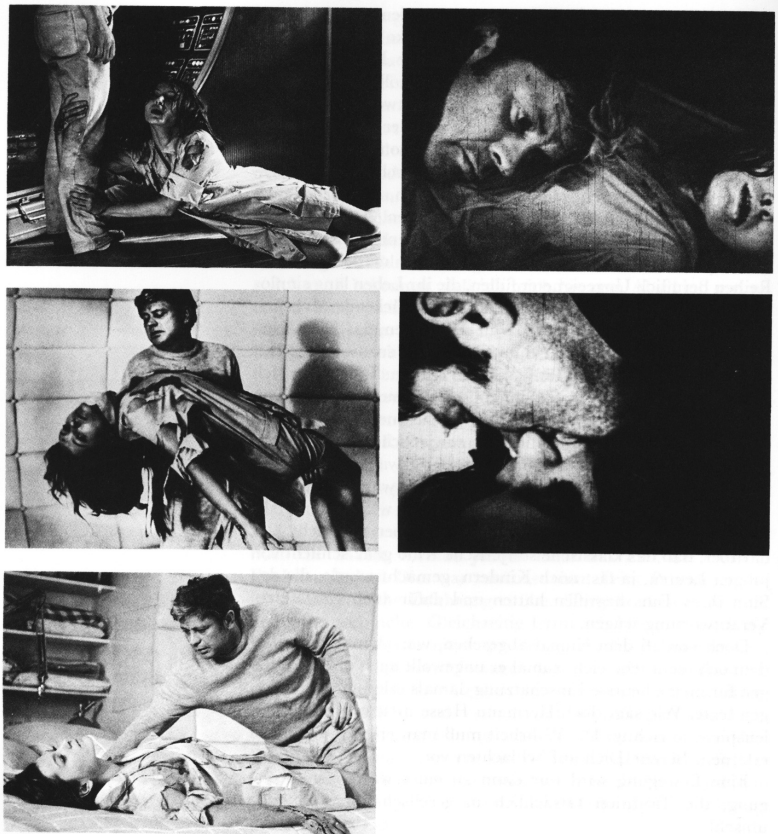
³⁰ Ebd., S. 183.

Die räumliche Begrenztheit und Isolation des Leibes bildet ein zentrales Bildmotiv bei Tarkowskij, das besonders in Filmen *Spiegel*, *Solaris* und *Opfer* vorkommt und das Schweben – das Flugmotiv – im allgemeinen charakterisiert.

Daß das Bild der Wirklichkeit gegenüber seine Grenzen zieht und sich dadurch vom Subjekt isoliert, ist im wesentlichen ein Hinweis darauf, daß es die umgebende Wirklichkeit, von der es sich trennt, sogar befreit, anders zu gestalten beginnt. In gewissem Sinne *befreit* das Bild die Wirklichkeit, in der es wirkt und sich bewegt, von der Fesselung an das Subjekt und führt sie hin zu einer freien Existenz. Das derart mit der Wirklichkeit verknüpfte Bild verdeutlicht eine wahrheitsgemäße Gestaltung der Welt in ihrer Gesamtheit, wobei sich das seinen Sinn darstellende Bild von wissenschaftlichen Grundlagen entwurzelt. Tarkowskij versucht seinen Bildmotiven – dem Sieg über die Trägheit der Materie sowie dem Flugmotiv – in der Handlung eine fiktionale Kausalität zu verleihen, aber sie entstehen auch ohne jeden wissenschaftlichen Kausalzusammenhang. In *Solaris* schweben Chris und Harey gelegentlich aufgrund der Schwerelosigkeit in der Raumstation, aber das Flugmotiv in *Spiegel* (das Schweben der Mutter) oder in *Opfer* (Alexander und Maria in einer der Schlußszenen) läßt sich nicht wissenschaftlich begründen. In einer der ersten Szenen des Filmes *Stalker* bewegt sich ein Glas mit Wasser auf dem Tisch, weil der Boden durch den schnell vorbeifahrenden Zug vibriert. Der Film endet aber in einem Bild, in dem sich die Gläser und eine Fläche völlig eigenständig und frei auf dem Tisch bewegen (abgesehen davon, daß sie sich aufgrund einer übersinnlichen Kraft des behinderten Mädchens, der Tochter Stalkers, in Bewegung setzen). Die Kausalität in diesen Bildmotiven ist deshalb unbedeutend und sogar überflüssig, weil das Bild auch in seiner Irrationalität die Wirklichkeitstreue der filmisch dargestellten Welt weit übertrifft. Wie ein Maßstab bestimmt das Bild dann den Wahrheitsgehalt der Wirklichkeit.

Der fliegende Bauer in *Andrej Rubljow* deutet, obwohl dieses Bild innerhalb des Alltagsrealismus entsteht, ebenso wie andere Flugmotive in Filmen Tarkowskij im Grunde auf eine menschliche Sehnsucht nach der Überwindung desselben Realismus im Bild: „Der Zuschauer empfindet, daß es sich hier um ein Sinnbild menschlicher Möglichkeiten handelt – einen geistigen Aufschwung, der die Grenzen irdischen Daseins sprengt.“³¹ Aber sein Experiment scheitert und er kommt tragischerweise ums Leben. Vor seiner Abreise zu der Raumstation Solaris versucht Chris Kelvin, sich von seiner *irdischen* Vergangenheit zu verabschieden, indem er die Bilder, die Zeugnisse seines vergangenen Lebens, – insbesondere ein Bild von Harey, seiner vor Jahren an einer Vergiftung gestorbenen Frau – in Brand setzt. In der Raumstation materialisiert sich dieses sein

³¹ Turowskaja, Maja Josifowna: Andrej Tarkowskij. Film als Poesie - Poesie als Film, Bonn 1981, S. 70.



innigstes Erinnerungsbild, von dem er ein für alle Mal loszukommen versuchte. Harey kehrt ins Leben zurück. Jeder Versuch, ihre Existenz spurlos zu beseitigen, mißlingt. Auch wenn sie sich vergiftet und stirbt, erlebt ihr Körper eine zauberhafte Auferstehung. Der Triumph des Bildes erweist sich in seiner Unsterblichkeit als die einzig mögliche Rechtfertigung menschlicher Sehnsüchte. Was dem Leben versagt bleibt, wird im Bilde verewigt.

Schlußbemerkung

Aus den vorangegangenen Erörterungen läßt sich folgern: Die Bilder, die *in Erscheinung treten*, treten in eine räumliche und zeitliche Freiheit. Das Bild ist bei seiner Entstehung im Vordergrund an den Grenzlinien zu erkennen, die es auf seine Räumlichkeit eingrenzen und von der subjektiven Fesselung fernhalten. Diese Freiheit in der Räumlichkeit ermöglicht einem Bild, sich zu seiner eigenen Zeitlichkeit zu entfalten und zu bewegen. Dadurch wird jener einheitliche Rhythmus einer vom Subjekt abhängigen Wirklichkeit in der Gegenwart und in der Vergangenheit aufgehoben; an seine Stelle treten die sich isolierenden Bilder, denen die Zeit jenseits ihres gespaltenen Daseins immanent ist. Die Wahrheit im Bild ist auch ein Ausdruck seiner Freiheit. Sie rechtfertigt im wesentlichen die Existenz der Bilder, die sich – ebenso wie ursprünglich vom Subjekt – voneinander ewig trennen. Die Dimensionen des Bildes, die räumlich seine Begrenztheit und zeitlich seine Bewegung definieren, stellen gleichsam seine Identität fest und bestimmen seinen Auftritt

getrennt von der Wirklichkeit. „Ein Bild sei eine Ähnlichkeit, ein *Gleichnis*.“³² Die Ähnlichkeit weist zwar einerseits auf die schöpferische Verbundenheit hin, andererseits aber beinhaltet sie eine gewisse Trennung – Distanzierung – des Geschaffenen. Das Bild als Ähnlichkeit gewinnt in dieser Hinsicht an Bedeutung, indem es – eine *Imago Dei* – nicht mehr auf einer prästabilierten Abhängigkeit von dem Urbild, sondern auf der Freiheit in seiner Isoliertheit beruht.

³² Mitchell, W. J. T.: Was ist ein Bild, in: Bildlichkeit, hrsg. von Volker Bohm, Frankfurt am Main 1990, S. 44.

Literaturverzeichnis

- Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit (aus d. Russ. übertr. von Hans-Joachim Schlegel), Ullstein, Berlin-Frankfurt/M 1984.
- Tarkowskij, Andrej: Andrej Rubljow (aus dem Russ. übertr. von Ute Spengler), Limes, Berlin 1992.
- Tarkowskij, Andrej: Der Spiegel (aus d. Russ. übertr. von Kurt Baudisch und Ute Spengler), Limes, Berlin 1993.
- Tarkowskij, Andrej: Martyrolog. Tagebücher 1970 - 1986 (aus d. Russ. übertr. von Vera Stutz-Bischitzky u. Marlene Milack-Verheyden), Limes, Berlin 1989.
- Tarkowskij, Andrej: Opfer. Filmbuch mit Bildern von Sven Nykvist (aus d. Russ. von Rosemarie Tietze), Schirmer/Mosel, München 1987.
- Dostojewskij, Fjodor M.: Der Idiot (aus d. Russ. übertr. von Swetlana Geier), Ammann Verlag, Zürich 1995.
- Dostojewskij, Fjodor M.: Tagebuch eines Schriftstellers (aus d. Russ. übertr. von E.K. Rahsin), Piper Verlag, München 1963.
- Turowskaja, Maja Josifowna/
Allardt-Nostitz, Felicitas: Andrej Tarkowskij. Film als Poesie - Poesie als Film, Keil Verlag, Bonn 1981.
- Jünger, Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkowskij's Konzept des Films, edition tertium, Ostfildern 1995.
- Peace, Richard: Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels, Bristol Classical Press, London 1992.
- Jackson, Robert Louis: Dostoevsky (New Perspectives), Prentice-Hall, Inc., New Jersey 1984.

Mitchell, W.J.T.:

Was ist ein Bild. in: Bildlichkeit. hrsg. von Volker Bohm,
Frankfurt 1990.

Bilderverzeichnis

Seite 1

»Der Spiegel«

„Die Mutter aber kam und winkte mit der Hand mich zu sich – und flog fort...“

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, Ullstein, Berlin-Frankfurt/M 1984, S. 182.

Seite 11

»Der Spiegel«

Kindheitserinnerungen aus der Vorkriegszeit: Die vergossene Milch

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, S. 130.

Seite 13

»Der Spiegel«

Montagesequenz aus dem ersten Traum

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, S. 135.

Seite 14

»Der Spiegel«

„Porträt einer jungen Frau vor einem Wacholderstrauch“ (Ginevra Benci, wahrscheinlich von Leonardo)

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, S. 159.

Seite 16

»Stalker«

Einstellung zu dem Gedicht Fjodor Tjutschews

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, S. 222.

Seite 18

»Solaris«

Tod und Wiederauferstehung von Harey

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, S. 102.